



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste : « l'image dans le tapis »

Charles Perrault, the Woman Storyteller and Fabulist: "The Figure in the Carpet"

Catherine Velay-Vallantin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/759>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 95-121

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Catherine Velay-Vallantin, « Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste : « l'image dans le tapis » », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/759>

CHARLES PERRAULT, LA CONTEUSE ET LA FABULISTE :
« L'IMAGE DANS LE TAPIS »

LE SINGE PROJECTIONNISTE croqué par Grandville en 1854 pour son affiche *Les Métamorphoses du jour* est un des derniers avatars d'une longue tradition : celle des singeries, qui va du *Singe qui montre la lanterne magique* de Florian au *Singe peintre* de Chardin. Or, cette tradition focalise l'intérêt du public sur le comique animalier, pour l'assortir spontanément à toute figuration de l'oralité et du spectacle populaires. Ces images sont alors entachées de trop d'interprétations réductrices pour qu'on ne s'engage pas maintenant à reconstituer leur histoire. Il s'agit ici de cerner plus précisément cette prescription animalière de l'oralité au travers de ses enracinements au xvii^e siècle. Je forme donc l'hypothèse que la représentation de la conteuse fixée par Perrault, dans ses *Contes* d'abord, dans sa traduction des *Fables* de Faërne ensuite, a fondé en légitimité la pérennité de notre foi en une oralité « populaire », identifiée à la fois comme un don magique d'intelligibilité et comme une compétence savante que se partageraient conteurs, fabulistes et animaux. En somme, plus la conteuse est une « femme savante », plus elle détient les clés et les ressorts du savoir « populaire ». Plus la fabuliste est lettrée, plus elle revendique son identité orale.

La conteuse de Perrault : la lecture fondatrice de Louis Marin

Le manuscrit des *Contes de Ma Mère Loye* que Perrault fait circuler dès 1695, et les deux premières éditions des *Histoires ou Contes du temps passé* qu'il publie dès 1697, ne présentent pas de nom d'auteur dans le titre. Ces stratégies correspondent aux démarches obliques de Charles Perrault depuis sa disgrâce de 1682, date à laquelle il doit quitter sa charge auprès de Colbert et, banni de la Cour, se réfugier dans sa maison de la rue Saint-Jacques. Le frontispice du manuscrit de 1695, repris dans l'édition de 1697, représente le conte incarné dans son oralité par la conteuse et ses



auditeurs. Laissons Louis Marin nous le décrire, tel que Perrault nous l'a donné à voir :

Une vieille nourrice, gouvernante ou « mie », assise sur un tabouret, filant avec son fuseau la laine de sa quenouille, parle — la bouche est ouverte et sa main gauche esquisse le geste archaïque du comput digital — à trois jeunes personnes « de qualité », un petit garçon portant chapeau, debout, la main posée sur le giron de la vieille, une adolescente avec une coiffure Fontanges, mains glissées dans un manchon et un jeune homme chapeauté, assis dans un fauteuil, dos à la cheminée où flambe un feu de bois : espace clos du foyer et de l'intimité — la vieille narratrice se détache de profil sur le fond d'une porte fermée dont l'huis de la serrure est à la hauteur de son œil —, espace nocturne de la veillée que signalent non seulement le feu de l'âtre, mais la bougie allumée et rayonnante dans son bougeoir posé sur le manteau de la cheminée, mais un chat pelotonné, tapi, les yeux ouverts — « face au spectateur » — : Mise en scène de l'oralité dans ses représentants canoniques, la toute puissante maîtresse de la voix narratrice et ses destinataires, enfants et adolescents, fille et garçons, dans la fascination de l'écoute¹.



Fig. 1. — Frontispice de l'édition des *Contes* de 1697.

Bibliothèque nationale de France.

1. L. Marin, « Les enjeux d'un frontispice », *L'Esprit créateur*, Université de Louisiane, 1987, vol. 27, n° 3, p. 49-58.

« Préface-image : le frontispice des *Contes*-de-Perrault », *Europe*, n° 739-740, novembre-décembre 1990, p. 116.

« Les plaisirs de la narration », *Furor*, n° 22, Université de Genève, décembre 1991, p. 5-22.

C'est chez Claude Barbin, éditeur d'œuvres littéraires et historiques, que Perrault publie les *Histoires ou Contes du temps passé*. Le privilège du recueil est accordé le 28 octobre 1696 à Pierre Darmancourt, qui cède ensuite ses droits à Barbin. Le recueil est imprimé dans un premier temps en mars 1697, puis avec de menues corrections quelques mois plus tard. Il comprend, cette fois-ci, huit contes, avec un frontispice et huit gravures, signés Antoine Clouzier. On ne sait pas grand chose de cet Antoine Clouzier si ce n'est qu'il est établi comme graveur à Paris en 1688. On peut supposer sans risque qu'il appartient à l'importante famille d'imprimeurs Clouzier : Louis-François Clouzier était un parent de Barbin et tenait une boutique voisine de la sienne sur le perron de la Sainte-Chapelle. Et Barbin alla jusqu'à témoigner en 1689 des bonnes mœurs et foi catholique de Louis-François. Plus tard, lorsque la ruine s'abattra sur Barbin, Charles Clouzier fera partie des libraires associés en la « compagnie de Barbin » qui rachètera son fonds de livres en une ultime tentative de le sauver². Nous verrons qu'Antoine Clouzier détient les clés de l'énigme de ce frontispice³.

Le principe d'encadrement « architectural » qui, selon Furetière, règle le frontispice, réapparaît subrepticement dans l'image de l'édition de 1697. Dans la pénombre du fond de la pièce, à peine éclairée par la bougie et le feu de l'âtre, se déploie une plaque de pierre fichée par quatre clous sur la porte close, une plaque qui offre aux regards les mots gravés : *Contes / de ma / mère Loye*. Ce titre pourrait bien valoir pour celui de la page imprimée en regard du frontispice : *Histoires / ou / Contes du temps passé*, ce titre qui est celui-là même du manuscrit de 1695. De ce fait, l'image de la première édition des *Contes* de Perrault et qui règlera, par excès ou par défaut, toutes les autres, perd une part de sa cohérence, celle d'une mise en représentation d'une scène de narration orale, pour retrouver la valeur normative du genre « frontispice ». Mais en même temps, ce retour à l'écrit sous forme d'une inscription gravée manifeste la stratégie de Charles Perrault,

2. G. E. Reed, *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Paris, Droz, 1974, p. 33 et 49.

3. En fait, la signature du frontispice pose problème : on peut lire « F Clouzier » ou bien « A Clouzier ». Marc Soriano penchait pour la première lecture. Depuis plus de trente ans, si l'on a préféré lire « A Clouzier » et identifier alors « Antoine Clouzier », c'est que Bénédit a signalé l'existence d'un Antoine Clouzier, graveur établi à Paris en 1688. « F Clouzier » pourrait signifier « François Clouzier », dont on ne sait rien. Car s'il existe bien un imprimeur-libraire François Clouzier associé à son frère Gervais, il n'est jamais question d'un graveur qui porterait ce nom. Cependant cette incertitude ne change rien à ma démonstration : c'est la famille Clouzier, dans son entier, qui détient les clés du frontispice.

cet auteur qui efface son nom de la page de titre et dont on dit que son fils écrit des contes.

L'on comprend bien dès lors la signification de cet effacement de l'auteur-écrivain devant une instance d'énonciation orale : le titre en regard du frontispice et plus encore, l'image que celui-ci montre, annoncent les protocoles obligés — obligatoires — du livre. Il faut, pour « bien lire », que le lecteur retrouve, dans les faits ou en esprit, ces mêmes circonstances que le frontispice lui représente. Il faut que la lecture se fasse écoute, et les pages imprimées, voix sans nom.

Lors d'un séminaire à l'EHESS, en 1984, Louis Marin poursuit cette analyse du frontispice des *Contes* de Perrault par celle d'une série de gravures sur bois et sur acier depuis la fin du XVII^e siècle jusqu'à nos jours. À travers le découpage d'un corpus d'éditions — découpage dont il mesurait, à la suite de Pierre Bourdieu, le risque de se voir imposer une méthodologie par la force du texte même —, il s'attachait à reconstituer la grammaire complexe de la lecture d'un texte, et plus précisément la grammaire de la représentation de ce texte. Grâce à ses gravures, un texte se donne pour visible selon tout un système hiérarchisé. Louis Marin nous révélait alors l'ambivalence de notre position, lecteurs confrontés et soumis à une « lecture-vision » d'un livre, à la fois livre d'images et livre écrit.

J'ai poursuivi ce travail sur les éditions des *Contes*. La vieille nourrice, maîtresse de la voix, s'évanouit peu à peu de l'illustration du livre et des protocoles iconiques de ses usages, pour être remplacée par les personnages des *Contes*, et souvent parmi eux, encadrée comme un tableau, la fée. Bien souvent, les éditions du XIX^e siècle présentent cette fée en train de recevoir les hommages de deux jeunes filles. Les « contes-de-Perrault », comme on dit « contes de fées », ont un auteur si anonyme qu'il en devient surnaturel : l'éducation ne se fait plus par le biais de la voix parentale, nourricière, mais par celui de l'oralité merveilleuse d'un personnage irréel et imaginé. Cette transformation radicale montre l'importance prise dans la stratégie éditoriale par l'illustration : l'autonomisation de cette illustration va de pair avec la disparition de l'énonciation et de sa mise en scène au profit de l'énoncé. Car cette fée ne parle pas : le statut de l'auteur est ainsi modifié ; Perrault a perdu son statut d'écrivain, nié par les éditeurs, et il est devenu un personnage stéréotypé, tout comme « sa » fée ; quant aux jeunes filles, elles sont à la fois des personnages de ses *Contes* — toutes les « bonnes » jeunes filles des contes —, et ses auditrices : il en ressort pour le lecteur l'impossibilité de s'affranchir de l'identification moralisatrice qui lui est alors imposée. Mais il est un autre narrateur qui s'impose aux éditeurs : c'est un personnage des *Contes*, le Chat botté, si présent à l'esprit

de tous que, lorsque Gabriel Pech offre en 1908 pour les Tuileries, à la demande de Jean Jaurès, son *Monument à Perrault*, il sculpte au pied du socle trois jeunes filles dansant une ronde et le fameux Chat, paré de ses fameuses bottes⁴.

La fabuliste de Perrault : le choix d'un graveur

Revenons à Perrault : en 1699, deux ans après l'édition des *Contes*, le voici qui publie sa traduction des *Fables* de Faërne, à Paris chez Jean-Baptiste Coignard. Claude Barbin, «le terrible homme que Barbin, qui ne songe soir et matin, qu'à débiter des livres », selon Esprit Fléchier, est mort ruiné en décembre 1698. Coignard : la plus fameuse dynastie de libraires parisiens, imprimeur du roi en 1678, imprimeur de l'Académie française et syndic de la Communauté des libraires depuis 1687. Avec la mort de Barbin, Perrault perd sa liberté de manœuvre mais il réintègre son terrain intellectuel et mondain en se tournant vers Jean-Baptiste II Coignard qui consolide l'empire de son père et réalise une fortune immense grâce aux publications des Mauristes puis des dictionnaires de l'Académie. À la troisième génération, au temps des Lumières, l'ascension de la famille Coignard deviendra irrésistible⁵. Ceci n'est pas sans effet : car pas plus qu'avec Claude Barbin, Perrault n'est libre du choix du graveur, et peut-être même encore moins. Le graveur, ce sera donc Jean Mariette, beau-frère de Coignard⁶.

Peintre et graveur, né à Paris en 1660, mort en 1742, Jean Mariette est issu d'une famille de graveurs et illustrateurs connue depuis le début du XVII^e siècle. Il se destine d'abord à la peinture et devient l'élève de

4. C. Velay-Vallantin, «Louis Marin lecteur de Charles Perrault», *Merveilles et Contes*, Boulder, University of Colorado, vol. VII, n° 2, décembre 1994, p. 255-278.

— «L'invention d'un public enfantin au XVIII^e siècle : entre famille et école, les éditions des *Contes* de Perrault», dans *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, J. Glenisson et S. Le Men (dir.), Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 19-38.

— «Le Monument aux contes», *La Grande Oreille, Revue des arts de la parole*, n° 38, juillet 2009, p. 68-72

5. H.-J. Martin, «La prééminence de la librairie parisienne», dans R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990 [1^{re} éd. 1984], p. 340-341.

6. Une édition concurrente de celle de Charles Perrault est mise sur le marché la même année : *Cent Fables choisies des anciens auteurs mises en vers latins par Gabriel Faerne, de Cremone traduites en françois sur l'édition de Rome de 1564 et sur les Suivantes*, publiée en 1699, à Paris chez la Veuve de Claude Thiboust et Pierre Esclassan. Claude Thiboust, sa veuve et Pierre Esclassan, son successeur, sont les imprimeurs-libraires attitrés des collèges de l'université de Paris.

son beau-frère Jean-Baptiste Corneille, peintre et graveur réputé, académicien depuis 1675. Charles Le Brun, ayant vu certaines de ses estampes, lui conseille de se consacrer à ce genre. Jean Mariette s'arrête à cet avis et se propose de s'attacher à la reproduction de grands tableaux. Mais il se marie à Claude-Geneviève Coignard, sœur de Jean-Baptiste II Coignard et, s'étant établi libraire et marchand d'estampes, il est amené à reproduire des ouvrages courants. Cependant, on ne lui connaît pas moins de trente-cinq pièces, reproductions et tableaux, d'après Poussin, Corneille, Le Brun ou encore Van Dyck. Par la suite, on oublia tout cela et on ne l'identifia plus que pour avoir été le père et le formateur de l'illustre graveur, éditeur et historien d'art, le « prince des collectionneurs » Pierre-Jean Mariette, à la renommée européenne et dont les collections constituent le premier fonds français d'antiquités. Mais Pierre-Jean Mariette rappelait sa mémoire avec une émotion sensible et disait de lui qu'il avait un goût éclairé et une connaissance approfondie des techniques de la gravure.

Jean Mariette est la cheville ouvrière du réseau familial Coignard. Car, d'un côté, Jean-Baptiste Corneille est l'époux de sa sœur Madeleine Mariette depuis 1679 et, d'un autre, Jean-Baptiste II Coignard, son autre beau-frère, renommé pour avoir publié la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694, est le frère de sa femme Claude-Geneviève⁷. Pour repartir à la reconquête de Versailles, Perrault l'Académicien ne pouvait donc pas faire meilleur choix. Qu'il ait pris l'initiative du frontispice est certain. Cependant, quand bien même a-t-il eu cette liberté qu'elle ne fut pas pleine et entière : il a dû se conformer aux prescriptions de Coignard et de Mariette. Au final, c'est à eux que l'on doit le frontispice des *Fables* de Faërne. Mais quoi qu'il lui en ait coûté, pour Perrault, s'associer aux Coignard et Mariette, c'est réussir un beau coup stratégique.

La traduction des *Fables* présente l'intérêt d'apparaître dans le sillage des *Contes*, d'en constituer en quelque sorte le prolongement. Il s'agit, dit-il dans sa préface, d'une œuvre entreprise depuis un certain temps déjà, abandonnée puis remise à nouveau sur le métier. Apparemment, le livre a été commencé au moment où sa réflexion sur Homère amène Perrault à s'intéresser aux fables et aux contes des Anciens et des Modernes, entre 1690 et 1693, époque de publication des *Contes en vers*. Une période caractérisée aussi par une recrudescence de son goût pour la traduction, pour tous les genres de traduction : après le dialogue d'Hector et Andromaque,

7. Sur la famille Mariette, en particulier sur leur rôle dans l'établissement d'une « galerie dévote » à Paris, voir M. Fumaroli, « Graveurs et portraitistes du Roi-Soleil : les frères Poilly », dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998 [1^{re} éd. 1994], p. 567-571 et 580-581.

et une épigramme de Martial, il se propose même de mettre Racine en prose pour le comparer plus équitablement avec Euripide. La rédaction des tomes III et IV du *Parallèle* semble l'avoir détourné de Faërne. Mais c'est aussi l'époque où Pierre Darmancour commence à collecter des contes.

On peut supposer que la traduction a pu être reprise comme dérivatif en 1697, au moment de l'affaire du meurtre du jeune Guillaume Caulle par Pierre Darmancour. Puis Pierre part aux armées. Perrault lutte contre sa détresse en regardant vivre les jeunes nobles sans fortune que son ami l'abbé de Dangeau recueille dans son institution de Saint-Lazare. Sa dédicace s'adresse à l'abbé, mais c'est à l'intention de ces enfants souvent délaissés par leurs parents qu'il achève sa traduction.

Faërne, érudit italien né en 1520, a été, en son temps, chargé par son protecteur le pape Paul IV, de choisir chez Ésope et chez d'autres moralistes les meilleures fables antiques et de les mettre en vers latins « afin que les enfants apprissent en même temps et dans un même livre la pureté des mœurs et la pureté du langage ». On comprend l'intérêt que présente pour Perrault ce tri, effectué par un poète « Moderne » dans l'œuvre des fabulistes païens et, qui plus est, à l'instigation d'un pape. Il s'agit à la fois d'un choix et d'une adaptation, ce qui représente très exactement l'attitude que préconise Perrault à l'égard de la culture antique. Mais on comprend aussi mieux que ce soit l'œuvre la moins personnelle de Perrault. C'est une traduction d'une honnêteté remarquable, sans panache, mais certainement la plus fidèle et la plus achevée de toutes celles qu'il a entreprises.

Il n'en est que plus intéressant de voir Perrault renoncer soudain à son parti pris d'exactitude, comme cela se produit à plusieurs reprises. Le plus souvent, il s'agit de cette « recherche d'équivalences » que se permet tout bon traducteur. Parfois, c'est un changement qui correspond à une évolution des mentalités mais, à d'autres moments, Perrault explicite la pensée de Faërne pour la rendre compréhensible et il le fait en des termes qui expriment sans ambiguïté ses propres convictions⁸.

Le monde à l'envers

Le frontispice des *Fables* représente une conteuse, habillée à l'antique, entouré de jeunes gens attentifs, comme figés par la stupeur. De sa main gauche levée, surgit une tête d'ours, la gueule ouverte, et sous sa main droite caressante, un loup se pelotonne, domestiqué. La scène se passe en

8. M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*, Paris, Hachette, 1972, p. 329-330.

pleine nature, sous un arbre. Examinons maintenant ces quatre vers, calligraphiés sous le frontispice :

La Fable a des charmes si doux
 Pour ces jeunes Enfants dont l'âme est innocente,
 Que même sous la forme et des Ours et des Loups,
 Son simple récit les enchante.

Le terme « forme » utilisé par Perrault prend ici le double sens de forme dessinée, de figure, et de métaphore. Dans un premier temps, donc, le référent le plus immédiat que l'on a des contes et des fables ne se rencontre ni dans l'art ni dans le langage, mais dans la conscience que l'on a du réel. Non dans une conscience pleinement lucide, mais dans une conscience figurée, donc indirecte, voilée, en état de possible, d'où lui vient sa force instantanée de démonstration. Voici une fabuliste qui profère des mots et ces mots se matérialisent, s'incarnent : des ours, des loups en plein surgissement du corps même de la fabuliste, content alors leur propre histoire. Or, il est un système bien connu d'images qui offre au public la force de cette démonstration : c'est celui du monde à l'envers.



Fig. 2. — Frontispice des *Fables de Faërne*, traduites par Perrault (1699).
 Bibliothèque nationale de France.

Un singe montreur de lanterne magique, des animaux qui enseignent, une truie qui file et qui conte — oui, comme notre conteuse! —, un âne à l'école, autant de représentations comiques récurrentes, autant de rappels d'une oralité joyeuse. Encore faut-il se garder d'interpréter ces images selon une lecture documentaire réductrice : le singe qui montre la lanterne magique ou les animaux détenteurs du pouvoir narrateur des *Contes* ne sont pas que des figures illustrant la condamnation du charlatan, ou au contraire la valorisation du pédagogue vulgarisateur ; ce sont surtout des signes d'inscription dans la série bien connue des animaux prenant la place et le pouvoir des humains, en particulier pour tout ce qui relève du conte et du spectacle. C'est dès le *xvi^e* siècle que des séries de dessins montrent des scènes où des hommes, des animaux, des éléments naturels ou construits, des objets se trouvent en situation inverse de leur situation habituelle. Citons au hasard : le bœuf débitant son boucher, l'âne donnant à manger à son maître, deux femmes tirant la voiture conduite par les chevaux, le poisson pêchant le pêcheur, etc. Cet ensemble est souvent précédé d'un premier dessin intitulé *La Folie des hommes ou l'Homme renversé* représentant un homme au corps sphérique, tête en bas, jambes en l'air, entouré de deux personnages qui semblent vouloir le porter, l'un vers la gauche, l'autre vers la droite⁹.

Le propos semble évident. Deux sujets de l'image ont été inversés par rapport à leur situation ordinaire afin de créer un effet d'étrangeté, effet destiné à montrer la folie du monde et des hommes. N'importe quel ensemble de deux composants peut être ainsi interverti, de manière plus ou moins significative ou spectaculaire. Il suffit pour cela d'isoler un « couple » et d'intervertir les places respectives des deux éléments. Ainsi s'agit-il bien d'un système d'inversion généralisée auquel est attribuée une valeur particulière : la folie, laquelle a un sens inverse de ce qu'il est convenu d'appeler la raison. Le boucher débitant le bœuf est raisonnable. Mais le bœuf débitant le boucher est-il fou ? Ou est-ce le boucher qui est fou ? Ou bien n'est-ce pas plutôt l'image qui est folle ? Et comme on se doute bien que le dessinateur n'est point fou, et qu'il a conçu expressément cette image comme étant folle, c'est que derrière cette folie se cache une autre raison.

Parce qu'il est un système de dualisme, d'opposition terme à terme, tout allant par paire inversée, le monde à l'envers ne laisse place qu'au constat de cette inversion. En cela, et malgré les apparences, c'est un dispositif à fonctionnement rigoureusement éthique d'où tout imaginaire politique

9. Pour les multiples représentations du monde à l'envers, voir F. Tristan, *Le Monde à l'envers*, Étude et anthologie, Paris, Hachette, 1980.

est exclu : il signifie, en un incessant rabâchage, qu'il est une soupape de sécurité pour tout monde social organisé. Conforter l'arbitraire des hiérarchies et des rôles sociaux : voici l'objectif idéologique de ces séries. Et cette signification est d'ordre lettré, même s'il s'agit de dessins « populaires » destinés à être immédiatement lisibles pour le plus grand nombre.

Mais d'un autre côté, même reprise dans les séries du monde à l'envers, la représentation d'un âne éducateur ou d'une truie fileuse ne peut, quant à elle, s'inclure dans ce système idéologique normatif. Par le fait même qu'ici, l'inversion de l'homme et de l'animal n'est pas illustrée terme à terme, par le seul fait de son étrangeté, elle n'a rien d'hétéroclite. Sa spécificité, c'est qu'il suffit de la situer dans l'imaginable — et c'est imaginable : les occasionnels des XVII^e-XVIII^e siècles, les canards du XIX^e siècle, la présence dans les fêtes foraines et les cirques de personnages « monstrueux », aux apparences animalières, les rumeurs concernant certains groupes sociaux que l'on associe volontiers aux animaux — telle la fameuse truie « mère nourricière » de tous les juifs —, autant de représentations imposées de la réalité sociale et culturelle.

Tout en s'enracinant fortement et ostensiblement dans la tradition du monde à l'envers, notre frontispice est un cas beaucoup plus complexe. Il repose sur deux systèmes de représentation graphique : d'une part, sur une apparence de réversibilité : l'animal conte et enseigne tout à la fois ; cette figure est bien celle du monde à l'envers des écoliers. D'autre part, l'animal est à son tour ostensiblement représenté, surabondamment dessiné, et c'est son histoire qui est contée : cette image est celle de la métamorphose. Celle-ci décrit le passage d'un état à un autre, mais ne retient rien de son état premier ; elle épuise tout son sens dans la transgression.

Autrement dit, avec ce loup et cet ours surgissant des mains de la fabuliste, incarnés par sa parole, on se trouve devant l'image réelle d'une réalité virtuelle. Mais d'autre part, tandis que la métamorphose ne fonde jamais qu'une structure unique et autonome, le renversement impose une structure dualiste. Cette tension et ce croisement entre l'univocité de la métamorphose et le dualisme du monde renversé est ce qui permet de rendre intelligible cette représentation d'une conteuse magicienne. Le monde renversé ne produit de sens qu'autant qu'il se confronte au monde à l'en-droit. Et dans le cas de ce curieux frontispice, en associant la métamorphose au monde à l'envers, la réciproque est aussi vraie. Le contraire du réel joue en quelque sorte dans l'imaginaire, comme métaphore du réel : si l'animal est imaginable dans son rôle de conteur, c'est parce qu'il peut s'enseigner lui-même ; et c'est parce qu'il peut être enseigné qu'il est une métaphore de la conteuse.

Des métamorphoses mises en frontispice

Dans un deuxième temps, établissons la liste des référents littéraires qui ont présidé au dessin de notre frontispice : évidemment, d'emblée, on pense à Ovide, aux *Métamorphoses*, abondamment rééditées, traduites, mises en scène au XVII^e siècle. Dans les *Métamorphoses*, toutes les transformations sont possibles parce que toutes les frontières sont abolies, en particulier celle qui sépare l'humain de l'animal. Ovide pousse jusqu'à sa manifestation extrême la perméabilité des deux règnes qu'ont affirmée les grandes philosophies de l'Antiquité gréco-romaine, de l'épicurisme au pythagorisme. Le basculement dans l'animalité est souvent violent et s'accompagne de la mise en scène de trois événements qui, tous, sont en rapport avec le langage : la perte de la parole humaine, le remplacement de la voix par l'écriture et la naissance du nom. S'ensuit, dans l'écriture ovidienne de la métamorphose, une dialectique de la sauvagerie et de la domestication.

La perte de la parole humaine, motif récurrent dans les *Métamorphoses*, n'est pas propre aux transformations animales, mais elle y reçoit un traitement particulier car, s'accompagnant d'une lutte désespérée, elle symbolise désintégration et reconquête de l'identité. Examinons deux exemples, en relation directe avec le frontispice des *Fables* de Faërne : celui de Lycaon, transformé en loup, dont la voix devient un sinistre hurlement. La métamorphose de Lycaon met en œuvre le principe selon lequel se métamorphoser, c'est devenir ce que l'on était déjà profondément, en l'occurrence un loup. Lycaon porte dans toute sa personne le loup qu'il est appelé à devenir, à commencer par son nom : sa métamorphose représente pour lui l'entrée en possession de son propre nom, c'est-à-dire de sa propre identité, même si elle est celle d'une bête sauvage et si, pour devenir ce qu'il est vraiment, il lui faut sacrifier son corps d'homme. La métamorphose se fait dans l'épouvante, certes, mais elle correspond à une mise en adéquation de l'être avec lui-même, et le nouveau statut de Lycaon n'a rien d'oxymorique. Le récit d'Ovide se construit entièrement sur les mots désignant non l'altérité, mais la quête d'identité : seuls les hurlements de Lycaon suggèrent, parce qu'ils s'opposent à une tentative de parole, une lutte de l'être contre sa métamorphose. Mais la frontière est tenue entre altérité et identité : travail étymologique par lequel le poète raconte la genèse du nom, qui va de *lukos* à *lupus*, puis à Lycaon, la métamorphose est alors le meilleur outil pour atteindre l'« annomination » des linguistes, la remotivation du nom propre.

Autre exemple : celui de Callisto métamorphosée en ourse. La violence du processus général vient se concentrer dans la voix qui, d'implorante, devient *plena [...] terroris*, pleine d'une terreur dont on ne sait si elle est davantage suscitée ou éprouvée. Dans ces deux mots s'exprime une « dislocation complète de la personnalité, provoquée par une métamorphose incomplète avilissant le corps sans altérer l'esprit¹⁰ ». Devenue une bête menaçante, Callisto a pourtant conservé sa *mens* antique, comme si son identité était enterrée vivante dans l'altérité radicale de son nouveau corps. La métamorphose de la voix est le signe le plus aigu de ce prodige, d'autant plus qu'elle laisse à Callisto le gémissement. D'ailleurs, d'une manière générale, si la perte de la parole est aussi tragique dans la métamorphose animale, c'est précisément parce que « l'animalisation laisse subsister le cri et la plainte¹¹ ». Qu'ont signifié Perrault et Mariette ? Ce loup, cet ours, serait-ce la douloureuse voix populaire étouffée, puis libérée mais, pour toujours semble-t-il, en quête d'identité sociale ?

Les ancêtres de la fée conteuse

Qu'en est-il de cette fabuliste ? Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, s'il est une image de l'oralité métaphorique, c'est bien celle de Circé, l'enchanteresse. Circé est déclinée selon deux épisodes : l'amour malheureux de Circé pour Glaucus, un jeune dieu issu de la cour de Neptune qui lui préfère Scylla. La vengeance de Circé à l'encontre de sa rivale est violente et cruelle : elle empoisonne l'eau du bain pris par Scylla et métamorphose son corps, des « chiens aboyants sans parties inférieures sont attachés par le dos » (XIV, p. 1-75). L'autre épisode, beaucoup plus connu, est celui de la métamorphose en pourceaux des compagnons d'Ulysse (XIV, p. 273-319). Les deux épisodes ont été retenus mais c'est celui de la métamorphose de compagnons d'Ulysse qui a donné lieu à des gravures réitérées dans les éditions du xvii^e siècle. Du reste, c'est bien sûr cette histoire qui, au regard du frontispice des *Fables*, retient l'attention. À l'aune d'Orphée

10. J.-M. Frécaut, « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : II, 485) », dans *Journées ovidiennes de Parménie, Actes du colloque sur Ovide*, J.-M. Frécaut et D. Porte (éds), Bruxelles, Latomus, 1985, p. 135, cité par H. Vial, « La sauvagerie domestiquée : l'écriture de la métamorphose animale chez Ovide », *Schedae*, fascicule n° 1, 2009, p. 143-153.

11. E. de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 62.

charmant les animaux, Circé, une baguette de magicienne à la main, fut souvent définie comme l'ancêtre de la fée.

Or, pour tracer le chemin qui va de Circé à notre fabuliste, il est nécessaire d'opposer la magicienne à une autre figure de la voix, Écho. Nymphé élevée par des nymphes, elle tomba amoureuse de Narcisse, mais fut méprisée par celui-ci. Le cœur brisé, elle s'enfuit dans une grotte solitaire et se laissa dépérir. La légende dit qu'elle s'est tellement amaigrie qu'elle a totalement disparu et que seule sa voix lui reste, juste assez pour répéter faiblement ce qu'on lui dit. Ainsi est né le phénomène de l'écho.

Louis Marin et Marc Fumaroli ont, l'un et l'autre, étudié de près les difficultés propres à la représentation d'Écho : comment gestes et attitudes tentent de « donner à voir » la parole, aussi bien en gravures que dans leurs rapports au discours rhétorique¹². Ce qui pose problème, c'est la figurabilité d'Écho : de quels moyens pouvait disposer un peintre ou un graveur pour réaliser cette représentation ? Dans la peinture du XVII^e siècle, c'est l'allégorie qui permet une telle figuration. Par l'établissement d'un rapport généralement métaphorique entre deux objets, elle « rend visible » dans une forme, généralement un corps humain, ce qui échappe habituellement à la perception visuelle. Écho peut-elle se prêter à une figuration allégorique ? Elle est à la fois représentation du corps d'un être réel, la nymphe Écho dont il est raconté l'amour malheureux, et représentation, « image » de la voix et du son, plus précisément du redoublement de la voix et d'un son autre. En ce dernier sens, elle est « représentation d'une représentation », double représentatif doté d'une capacité restitutive faible puisqu'elle ne peut que répéter quelques syllabes. Par quels moyens évoquer ce statut complexe, être réel et voix ? Une simple figure féminine ne rendrait compte que de la réalité corporelle de la nymphe mais non de sa nature sonore. L'allégorie est le seul moyen de concrétiser des notions, des idées, des concepts mais rien n'indique clairement que le son relève de ces catégories.

Écho semble appartenir aux deux domaines : élément relevant de la physique et des sciences de la nature, et réalité directement issue de l'homme, puisque répétition de sa voix même. Si l'on retient ce dernier sens, on doit constater que l'écho serait un signifiant très particulier car de tout ce qui

12. L. Marin, « Aux marges de la peinture : voir la voix », dans *L'Écrit du temps*, n° 17, 1988, p. 61-72 et M. Fumaroli, « *Muta eloquentia* : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, p. 29-48, repris dans *L'École du silence*, ouvr. cité, p. 189-231.

peut être effectivement «signifié par des paroles», il ne serait, semble-t-il, que le signifiant de la composante sonore de la voix, son phonème, et non de la «pensée» exprimée également dans la parole : «Mère d'un langage vain, car j'ai la parole sans l'intelligence»¹³. Il s'agirait non du signifiant se rapportant à un signifié propre, mais du redoublement du seul signifiant originaire. Représenté dans une image, il s'agirait de la traduction d'un premier signifiant, la réalité sonore de la voix, en un autre signifiant qui serait cette fois visuel : les caractéristiques picturales définissant Écho font d'elle la figure même du manque, de l'incomplétude et de la privation, par rapport à la plénitude qui peut être celle de l'être vivant, mais aussi de l'allégorie traditionnelle, de la lumière, et encore de l'art achevé et de cette parole originaire qu'Écho ne peut que répéter.

C'est en mettant Circé à l'épreuve de la pauvre Écho que l'on prend alors pleinement conscience de ce qu'est l'oralité pour les conteurs et les fabulistes lettrés du XVII^e siècle : une parole intelligente, qui comprend, qui interprète, qui travaille le récit qu'elle transmet à son tour, qu'elle métamorphose donc. Transformer une fabuliste en une «femme savante», une Précieuse ! Il fallait y penser, il fallait oser : Perrault et Mariette l'ont fait.

Perrault et Ésope au Labyrinthe de Versailles

Lorsque les Anglais éditent et traduisent à leur tour les *Fables* de Faërne traduites par Perrault, un nouveau frontispice s'impose à eux : Ésope, dont ils se souviennent qu'il a été l'inspirateur de Faërne, trône près d'un arbre, au milieu des animaux fabulistes, des oiseaux volant autour de lui, selon l'iconographie traditionnelle. À tout prendre, mieux vaut donc s'en référer à une valeur sûre qu'à cette étrange conteuse enchanteresse ! Cette image sera constante dans l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles. Les éditeurs anglais ne sont pourtant pas si loin des préoccupations de Perrault : ont-ils été informés de l'implication de Perrault dans l'édification du Labyrinthe de Versailles ?

13. Ausone cité par F. Cousinié, «*Imago vocis* : Écho, image de la voix, dans Écho et Narcisse de Nicolas Poussin», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 108, n° 1, année 1996, p. 281-317. Citation p. 308.



Fig. 3. — Frontispice de la traduction anglaise des *Fables*.
British Library.

En 1671, Jacques Bailly conçoit un recueil de miniatures peintes pour Louis XIV, un foisonnant bestiaire qui sera gravé par Sébastien Le Clerc et largement diffusé¹⁴. Chaque cartouche représente des fables animalières qui font écho aux *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, publiés aussi en 1671 par Claude Perrault, rééditées et augmentées en 1676. Par là, d'ailleurs, le manuscrit de Jacques Bailly se rattache aux travaux de l'Académie des sciences fondée en 1666, et dont Claude Perrault aspirait à devenir membre. Si « scientifique » qu'il soit, ce bestiaire avait des attraits pour Charles Perrault, ami de La Fontaine et admirateur de ses *Fables* dont le premier recueil paraît en 1668. Il apparaît de plus en plus à l'étude des devises de Bailly que ce sont les fables épiques qui sont à l'origine de

14. M. Fumaroli, « Devises pour les tapisseries du Roi-Soleil », dans *L'École du silence*, ouvr. cité, p. 537-566.

ses enluminures. Le Roi les connaissait depuis l'enfance et le surintendant des Bâtiments qu'était Charles Perrault connaissait ce goût royal.

En effet, le Labyrinthe de Versailles, édifié en 1676, est ponctué par des groupes sculptés représentant des fables d'Ésope. Les bassins de rocaille, construits de 1672 à 1677, présentent cette particularité : une fontaine jaillit de chaque gueule animalière, rendant saisissante l'impression d'un flot de paroles ininterrompues, d'un dialogue incessant, entre le renard et la grue, ou bien le lièvre et la tortue, ou encore les canes et le petit barbet. Réalisées par 18 sculpteurs, ces figures de métal, au nombre de 333, sont peintes aux couleurs naturelles. Et pour être revêtues de ces délicates couleurs, c'est à Jacques Bailly lui-même que l'on fait appel. En 1677, le poète Benserade, membre de l'Académie française, auteur des quatrains qui commentent les groupes sculptés du Labyrinthe, publie un recueil intitulé *Les Fables d'Ésope en quatrains dont il y a une partie au labyrinthe de Versailles*, illustrées par 41 planches de Sébastien Le Clerc. Et c'est Charles Perrault qui préface ce recueil :

Les bassins de ces fontaines, tous différents de figure et de dessein, sont enrichis de rocailles fines et de coquilles rares, et ont pour ornement divers animaux, qui représentent les plus agréables fables d'Ésope. Ces animaux sont si bien faits au naturel, qu'ils semblent être encore dans l'action qu'ils représentent, on peut dire même qu'ils ont en quelque façon la parole que la fable leur attribue, puisque l'eau qu'ils se jettent les uns aux autres, paraît non seulement leur donner la vie et l'action, mais leur servir aussi de voix pour exprimer leurs passions et leurs pensées.

À l'entrée du Labyrinthe, le promeneur est accueilli par deux statues, Ésope et l'Amour. Benserade prévoit deux cartouches gravés sous le piédestal de chacune. Sous celle d'Ésope :

Avec mes animaux pleins de ruse et d'adresse,
Qui de vos mœurs font le vivant portrait
Je voudrais bien enseigner la sagesse,
Mais mon voisin ne veut pas qu'on en ait.

Et sous celle de l'Amour :

Je veux qu'on aime, et qu'on soit sage,
C'est être fou que n'aimer rien.
Chaque animal le dit en son langage
Il ne faut que l'écouter bien.

La figure de l'Amour tient entre ses mains une pelote de fil, allusion assurément claire au fil d'Ariane. Les fables ésopiques sont donc le prétexte d'une initiation amoureuse, que la voix animale guide, d'une fable à l'autre, d'une fontaine à une autre, dans cette nouvelle Carte du Tendre. Dans sa préface, Charles Perrault accompagne le parcours dans le Labyrinthe

arboré d'un « discours amoureux », transcrit d'après Cupidon et dont seul le fabuliste aurait détenu les clés. Initié à son tour, nouvel Ésope en ce siècle, Perrault annonce alors un nouvel ordre « précieux », où les animaux restituent en leur langage l'« intraitable » amoureux, cette affirmation qui fait force de loi.

Sur son piédestal, Ésope, bouche ouverte, dresse l'index. « La même famille étymologique et sémantique réunit en latin *dicere*, dire, et *digitus*, le doigt, *indicium*, le signe qui met sur la voie, et *index*, le doigt dressé qui montre¹⁵. » Et il n'y a pas que sur ce frontispice des *Fables d'Ésope en quatrains* que la parole des fabulistes et des conteurs se construit selon une grammaire de gestes quasi sacerdotaux. Il nous faut revenir à la conteuse du frontispice des *Contes* et l'examiner de près. Car comme l'Ésope du Labyrinthe, la conteuse nous dit quelque chose avec ses doigts.



Fig. 4. — Entrée du Labyrinthe de Versailles,
gravée par Sébastien Le Clerc (1677).

Bibliothèque nationale de France.

15. M. Fumaroli, « *Muta eloquentia* : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin », dans *L'École du silence*, ouvr. cité, p. 225.

— « Le corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien », dans *Héros et orateurs*, Paris, Droz, 1996, p. 414-448 (1^{re} parution dans *XVII^e siècle*, n° 132, 1981, p. 237-264).

L'énigme du comput digital

«Sa main gauche esquisse le geste archaïque du comput digital», remarque Louis Marin. Tentons maintenant de débusquer les significations multiples de ce geste. Sur le frontispice du manuscrit de 1695, la conteuse tient le fil de sa quenouille de la main gauche, levée, le pouce et l'index formant un cercle et se rejoignant en leur extrémité, tandis que les trois autres doigts sont dressés. Le dessin est flou, la couleur n'arrange rien et le doute reste entier : est-ce un geste propre au comput digital ? La fileuse ne tient-elle pas plutôt le fil de sa quenouille plus aisément ainsi ? En revanche, sur le frontispice de l'édition de 1697, le dessin de Clouzier est parfaitement net. Le bras est légèrement relevé et les doigts de la main ne sont plus disposés de la même façon : le pouce et l'index se rejoignent en un cercle bien défini, le majeur et l'annulaire sont dressés, l'auriculaire est replié sur sa racine. À n'en pas douter, cette fois-ci, nous sommes bien en présence d'un geste du comput digital, très clairement offert à la vue du lecteur. La position de la main n'est ni esthétique ni naturelle, et les fileuses ne se contorsionnent pas de la sorte : à l'évidence, le graveur Clouzier et le conteur Perrault cherchent à faire passer un message¹⁶.

«Le comput, un geste archaïque», nous dit Louis Marin. Archaïque, en cette fin du XVII^e siècle, il l'est assurément pour la population parisienne, déjà bien familiarisée avec les «abaques», ces tables de calcul répandues chez les marchands et les financiers. Mais le comput est connu des lettrés, familiers des techniques propagées en Occident par Bède le Vénérable dans son ouvrage *De ratione temporum*, et du reste pratiqué dans les milieux de la finance. Pour Charles Perrault et ses frères, le comput digital n'a aucun secret. Pierre Perrault, receveur général des finances, propose à Charles d'être son commis en 1654. À son service pendant dix ans, Charles résume ses activités en une phrase : «Il ne s'agissait que d'aller recevoir de l'argent et d'en donner soit à l'Épargne, qui ne s'appelait pas encore le Trésor royal, soit à des particuliers assignés à la recette générale¹⁷.» Gageons donc que, pendant ces années-là, manifestement ennuyeuses, le comput fut largement pratiqué par le jeune Charles. Il avoue avoir effectué vite fait les

16. G. Minaud, «Des doigts pour le dire. Le comput digital et ses symboles dans l'iconographie romaine», dans *Histoire et mesure*, vol. XXI, n° 1, Éditions EHESS, 2006, p. 3-34. Je remercie vivement Gérard Minaud pour sa disponibilité à mon égard et la part qu'il a prise à la résolution de l'énigme du «comput de la conteuse».

17. Ch. Perrault, *Mémoires de ma vie*, édition de P. Bonnefon (1909), reprise par A. Picon, précédée d'un essai d'A. Picon : «Un moderne paradoxal», Paris, Macula, 1993, p. 123.

opérations de calculs nécessaires à la « commission de la recette générale qui ne l'occupait pas beaucoup » pour se remettre à étudier et écrire *Le Portrait d'Iris* en 1659. Pour s'offrir le luxe de procéder ainsi, « par dessus la jambe », il lui fallait bien un outil de calcul efficace et rapide : le comput ! Il reste que les frères Perrault ne se sont jamais désintéressés des exercices mathématiques. Entre 1666 et 1675, Claude l'architecte met au point un « abaque rhabdologique », invention dont la description et le fonctionnement ne paraîtront qu'en 1699, soit onze ans après sa mort¹⁸.

Ce type de rébus, de montage numérique, ne pouvaient que séduire Charles Perrault et ses frères, adeptes de toutes sortes de jeux intellectuels. Mais à ce stade de l'enquête, si nous sommes en effet assurés d'être en présence d'une position du comput, encore nous faut-il résoudre l'énigme de sa signification. Examinons donc plus précisément la main de la conteuse sur le frontispice de 1697 : si l'on prend pour lecture le pouce et l'index de la main gauche se joignant en leur extrémité, avec l'auriculaire au contact de sa propre racine, il faut lire le nombre 31. Une fois opéré ce décryptage, est-il imprudent de s'aventurer ? Je ne le cache pas, j'ai préféré suivre, autant que faire se peut, plusieurs pistes d'investigation. Je livre ici mes hypothèses qui sont, dans l'ensemble, je crois, susceptibles d'être validées.

Trente et un

Les Académiciens français avaient pour habitude de s'interpeller d'après le numéro de leur fauteuil, qui leur est attribué à vie. Si Charles Perrault détient le numéro 23, c'est Pierre de Boissat qui occupe le numéro 31, depuis son élection en 1634 jusqu'à sa mort en 1662. Chevalier, comte palatin, il a laissé des *Poésies*, une *Morale chrétienne*. Cet érudit provincial, originaire du Dauphiné, peu inventif, traîne derrière lui une réputation sulfureuse. Il y eut un premier incident : retiré de bonne heure à Grenoble, il profita d'un bal masqué pour tenir des « propos un peu libres » à l'épouse du lieutenant du roi en Dauphiné. Il en fut bastonné par l'époux furieux. L'Académie s'en émut, prit fait et cause pour son Académicien et se livra à plusieurs mois de démarches et de pourparlers : un arrangement honorable pour les deux partis intervint. Lors d'un deuxième épisode qui nous

18. Ch. Perrault, « Abaque rhabdologique inventé par M. Perrault, de l'Académie royale des Sciences, avant 1699 », dans *Machines et Inventions approuvées par l'Académie royale des Sciences depuis son établissement*, Tome premier, Paris, Jean-Baptiste Coignard fils, 1735, p. 55-59 (1^{re} édition dans *Recueil de plusieurs machines, de nouvelle invention*, Paris, 1700).

concerne directement, Boissat apparaît encore en fauteur de troubles. Car un de ses plus hauts faits d'armes littéraires fut entaché d'escroquerie.

En 1631, Boissat publie sous son nom des *Fables d'Ésope, illustrées de discours moraux, philosophiques et politiques*. Ésope! Encore lui! Au début du xvi^e siècle, une collection de 116 fables voit le jour à Louvain : remaniement, en latin humaniste, de textes médiévaux auxquels on a ajouté des fables plus récentes, ce recueil, identifié sous le titre de l'*Aesopus Dorpii*, domine toute la Renaissance jusqu'au xvii^e siècle. Il est la source la plus importante à laquelle ont puisé les fabulistes français, y compris La Fontaine, et il bénéficie d'une survie exceptionnelle. Le recueil est fréquemment traduit, et certaines de ces éditions sont bilingues. Boissat reprend ces fables, en ajoute 8 autres, et les adapte toutes aux nouvelles exigences de la langue classique. Il supprime la morale de certaines, mais les fait suivre chacune d'un assez long « Discours » moral. Bref, c'est un gros travail. Seulement voilà : Boissat n'est pas l'auteur de cette traduction. Il usurpe l'identité de son véritable auteur, Jean Baudoin. Lecteur de la reine Marguerite, Académicien lui aussi depuis 1634, il est fameux pour ses innombrables traductions, en particulier celle, en 1637, de l'œuvre majeure de Cesare Ripa, l'*Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences et des passions humaines*. Jean Baudoin eut « le destin de la plupart des gens de lettres, c'est-à-dire sans y acquérir beaucoup de biens » : ainsi sa vie fut-elle résumée pudiquement, en 1653, par Paul Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie française*. Besogneux, toujours sans le sou, Jean Baudoin, reconnu maintenant comme l'un des plus grands érudits français, est mort en 1650 à Paris, de faim et de froid¹⁹.

Encore un problème d'attribution littéraire! De Marc Soriano à Antoine Picon, les historiens n'ont pu que relever le nombre toujours croissant de problèmes de cet ordre dans l'entourage des frères Perrault : de Furetière accusant Charles de plagiat à l'épineuse controverse de la Colonnade du Louvre dont on ne sait toujours pas si Claude en fut bien l'auteur..., cela fait beaucoup. À la lumière de cette étrange affaire des *Fables d'Ésope* tra-

19. G. Mombello, « La fable des xv^e et xvi^e siècles : un genre littéraire en train de se populariser », dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, numéro spécial t. II, n° 11, 1980, p. 118-125.

« Un problème de propriété littéraire : Jean Baudoin, Pierre III de Boissat et l'Anonyme de 1547 », *Studi francesi*, n° 24, 1980, p. 14-34.

Voir aussi G. Parussa, « Deux essais de traduction : les fables de Francesco Filelfo traduites par Jean Baudoin et celles de Gabriele Faerno traduites par Charles Perrault », *Reinardus*, n° 1, 1988, p. 104-112.

duites par un Académicien qui vole le travail d'un autre, moins fortuné pour ne pas dire affamé, faudrait-il maintenant comprendre les « erreurs » d'attribution, que l'on a cru propres aux Perrault, comme une pratique courante, où l'exclusion sociale joue un rôle cruel et déterminant, au cœur même de l'Académie ?

Mais cette édition recèle encore d'autres surprises : elle fut rééditée de nombreuses fois, à Paris en 1659, à Bruxelles en 1669, à Rouen en 1670, à Amsterdam en 1701 et, étrangement, elle ne fut jamais choisie par les éditeurs de la Bibliothèque bleue, qui jugeaient sans doute l'édition trop « moderne », trop déroutante, et lui préférèrent l'édition du xvi^e siècle, en une langue à peine rajeunie... C'est l'édition de Rouen qui a attiré ma curiosité : publiée chez David et Jean Berthelin, elle fait l'objet d'une enquête du lieutenant général du baillage. Car les frères Berthelin, au même titre que d'autres libraires « religionnaires » normands, subissent toutes sortes de tracasseries policières et de confiscations douanières : c'est chez eux que s'effectuent toutes les saisies d'éditions néerlandaises. En août 1663, par exemple, Jean Berthelin, convaincu de recel de livres pernicieux venus de Hollande, est condamné, outre l'amende, à voir, place du Vieux Marché, le bourreau brûler les volumes saisis dans sa boutique. La même année, une entreprise de délation a pour conséquence une autre saisie de livres étrangers chez les frères Berthelin. Certains libraires émigrent aux Pays-Bas. Les frères Berthelin, quant à eux, relevant du temple de Quevilly, abjurent ensemble le 24 novembre 1685 à l'église Saint-Éloi²⁰. Pourquoi l'Église jugeait-elle suspecte cette traduction des *Fables d'Ésope* ? Parce qu'elle a été majoritairement publiée et diffusée par des éditeurs néerlandais ? Les autres éditions des *Fables* l'étaient-elles moins ? Est-ce le libraire, convaincu d'hérésie calviniste, qui discréditait l'ouvrage ? Pour l'heure, n'ayant pu analyser de près les éventuelles différences présentées par l'édition de Bruxelles, rééditée par les frères Berthelin, au regard de celles de Paris, en particulier celle de 1659 publiée chez Augustin Courbé, je ne peux que poser ces questions, sans apporter de réponse certaine.

Il reste cette curieuse convergence des *Fables* et des *Contes*, d'un frontispice à un autre, d'un Académicien à un autre, et puis encore à un autre qui, lui, serait caché : caché dans le dessin... Peut-on envisager un Charles Perrault, dont le destin, en 1697, menace de s'apparenter à celui du pauvre Jean Baudoin, qui nous révélerait ainsi la face noire de l'Académie ? Depuis

20. J. D. Melot, *La Vie du livre à Rouen sous le règne de Louis XIV*, Paris, thèse dactylographiée de l'École des Chartes, 1985, p. 296.

sa révocation par Colbert, Perrault redoute-t-il de connaître à son tour la misère et la solitude des réprouvés ?

Mais il existe encore d'autres pistes... Après Boissat, Furetière ! C'est lui qui s'installe en 1662 dans le fauteuil n° 31. On connaît assez l'histoire de son exclusion de l'Académie, n'y revenons pas, si ce n'est pour signaler qu'encore une fois, tout le monde accuse tout le monde de plagiat. Perrault, qui fait partie du « bureau » chargé d'instruire l'affaire, dénonce les « emprunts » repérables dans les *Factums* et, avec la violence de celui qui n'a plus rien à perdre, Furetière réplique aussitôt : le *Banquet des Dieux* de Perrault serait de Mallemant de Messanges ! Ses coups volent bas : « Je ne veux pas l'appeler plagiaire, je le qualifierai simplement de servile imitateur et de copiste. » C'est dans ce contexte qu'un nouvel « emprunt » m'a sauté aux yeux : Furetière fait paraître en 1666 *Le Roman bourgeois*, chez les imprimeurs-libraires les plus ambitieux et les plus actifs de la librairie parisienne : Guillaume de Luynes, Denis Thierry et Louis Billaine associés à Claude Barbin, Thomas Girard. Le frontispice représente un intérieur bourgeois, une sorte de pièce commune où, dans une ambiance de quiétude, des personnages se livrent à toutes sortes d'activités domestiques avec l'aisance que donne l'insouciance matérielle : des femmes bavardent, un jeune homme aide une jeune fille à dévider un écheveau de laine, des adolescents jouent au cheval d'arçon. Sur la gauche, le graveur, apparemment anonyme, a donc dessiné une femme assise dans la ruelle d'une autre et, toute à sa conversation, elle lève sa main gauche dans la même position que celle de la conteuse du frontispice des *Contes* de 1695. On attribue le frontispice du *Roman bourgeois* à François Chauveau. Ceci pourrait être une simple coïncidence si ce frontispice n'avait pas été repris en l'an VII de la République, en 1799 donc, par le graveur de l'éditeur Hovius, de Port-Malo, pour annoncer les *Contes de ma Mère l'Oye*. Tout juste innovait-il en ajoutant une tricoteuse à ce décor intimiste. Une fois encore, je veux rester prudente dans l'interprétation : car, le *Roman bourgeois* est le récit de péripéties compliquées autour d'un contrat de mariage, en plein Paris, dans le milieu de la bourgeoisie de robe de la place Maubert, et l'on comprend bien dès lors que le graveur ait pu signifier le thème de l'ouvrage en attribuant à un personnage une main dans la position du comput digital affichant le mariage, le pouce et l'index arrondis en un cercle²¹. En revanche, est-ce légitime de supposer qu'un siècle et demi plus tard,

21. « Trente — sur la main gauche — se rapporte au mariage : la liaison des doigts elle-même, qui s'entrelacent et se fédèrent comme par un doux baiser, dépeint l'union du mari et de l'épouse. » (Jérôme, *Adversus Iovinianum*, I, 3.)

un éditeur breton, sans doute ignorant tout d'un Perrault émoustillé par le Labyrinthe de Versailles, a vu dans ses *Contes* un ouvrage d'éducation sentimentale et d'édification matrimoniale ?



Fig. 5. — Frontispice de l'édition des *Contes* de Port-Malo
An VII de la République (1799).

Collection privée.

Mais je n'en avais pas fini avec Furetière ! Voici la dernière piste de cette enquête, sans doute la plus certaine et, de loin, la plus étonnante. Il est communément admis et avéré de nos jours que « compter » et « conter » ont la même étymologie latine, « computare ». Robert Estienne, en 1539 puis en 1552, n'en dit pas un mot. En fait, le premier à fixer cette origine est Jean Nicot, en 1606, dans son *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne* :

Compter est mettre par nombre du particulier au total quelque recette ou despense. Computare, duquel latin, il est fait par syncope, et apocope : ce que le Languedoc représente sans mutation, disant comptar, et l'Espagnol Contar. [...] Aussi est réciter

de file à file ce qui s'est passé de quelque chose [...] Et parce que tels nouvelles meslent souvent le faux parmi le vray, on dit par abusion compter, pour réciter des fables et baboyes, comme : tu nous en veux compter. Selon ce, on dit : ce sont des comptes, d'une narration et récit non véritable. Compteur : pour un tel nouvelleur. Et compte, pour tel récit fait à plaisir.

L'on serait en droit de s'attendre à ce qu'une telle analyse étymologique, si fine, si précise, soit admise et reconnue, tout au moins de la part de ceux qui prétendent ériger un monument tel que le *Dictionnaire de l'Académie française*. Il n'en fut rien. L'on s'engagea dans des voies erronées. L'abbé Philibert Monet d'abord en 1635, Ménage ensuite en 1670, Richelet encore en 1680, jusqu'à l'Académie en 1694 : tous dissocient « compter » de « conter », oublient la source étymologique « computare » ou, pire encore, se trompent clairement, attribuant à « conter » une source aberrante : « commentari ». Tous ? Non : dans son *Dictionnaire* publié *post mortem* en 1690, tout comme dans son *Dictionnaire des Halles*, publié sous le nom d'Artaud, Furetière rétablit la vérité de Nicot et juge que la notion de « déduction » légitime l'association des deux mots. Mieux encore : il est le seul à parler de « comput », qu'il définit comme un « terme de chronologie », mais il va plus loin : « Dans la basse latinité, a aussi signifié un chapelet, ou plusieurs grains enfilés », et au mot « chapelet », le voici qui nous dit : « Plusieurs grains enfilés qui servent à compter le nombre de *Pater Noster* et des *Ave Maria* [...] on les appelle autrement *Paternostres*. » Par-delà les conventions et au-delà de la mort, Perrault aurait-il fait un signe à son vieil ennemi, rendant enfin hommage à son honnêteté intellectuelle et à son art consommé d'être en accord avec son siècle ? Toujours est-il qu'il faudra attendre 1762 pour que l'Académie française s'avise que le mot « comput » existe, et 1832 pour qu'elle accepte d'accorder crédit au travail de Nicot.

« L'image dans le tapis »

La passion de Charles Perrault pour la gravure se révèle dans le vibrant hommage qu'il rend, dans *Les Hommes illustres*, en 1701, à Jacques Callot, Robert Nanteuil, Claude Mellan, Sébastien Le Clerc et François Chauveau. Il passe Jean Mariette sous silence. Mais c'est à François Chauveau que vont ses préférences : ce graveur prolifique et talentueux, maniant le burin, pratiquant l'eau-forte, est l'auteur de plus de 3 000 illustrations. Avant de devenir, grâce à Claude Barbin, l'illustrateur génial des *Fables* de La Fontaine, il compose des gravures pour *Artamène ou le Grand Cyrus* de

Madeleine de Scudéry, ou encore le *Virgile travesti* de Scarron. Il crée et anime un atelier inventif, qui lui survivra, s'entoure d'élèves qui deviendront à leur tour des graveurs de renom, les associe à sa vie de famille au sein de laquelle il conçoit ses images, le soir, après le souper. Son talent artistique et son envergure sociale sont tels qu'il n'a pas à compter, pour trouver des commandes, sur des protections officielles ou sur le mécénat. Les relations étroites qu'il entretient avec les libraires-imprimeurs lui suffisent : Augustin Courbé, Claude Barbin, Denis Thierry, la famille Clouzier travaillent en étroite collaboration avec lui. Mais il ne peut se lier à la prééminente famille Coignard, reste en marge de la société mondaine que fréquentent les frères Perrault et s'il tente à son tour de tenir un salon littéraire, c'est sans grand succès. Pourtant on lui doit, avec Sébastien Le Clerc, d'avoir propagé dans la gravure le procédé, traditionnel en peinture, du « tableau dans le tableau », cet enfoncement dans la profondeur des signes de l'image²².

Je n'ai trouvé aucune trace de l'apprentissage qu'aurait pu suivre Antoine Clouzier dans l'atelier de François Chauveau, y compris après la mort de ce dernier en 1676. Mais cela paraît probable : l'atelier de Chauveau assurait une formation exceptionnelle et pour un jeune Clouzier issu du sérail de la librairie parisienne, c'était la voie royale. François Chauveau, à l'instar de Jacques Callot et de Claude Mellan, s'attache à un thème particulier, qui nous concerne directement : celui des fileuses. Car il est temps de tordre le cou à une idée reçue : Antoine Clouzier n'innove pas en associant le conte à la fileuse. Nicolas Guérard, de l'atelier de Chauveau, par exemple, grave une vignette en 1694 pour *Les Filles de Minée* de La Fontaine : quenouille, fuseau, rouet, dévidoir, pots, écheveaux, pelotes, tous les métiers, toutes les laines accompagnent la fable et ses récits à tiroirs. En Europe, le summum de cette parenté s'exprime dans toute sa splendeur avec Velasquez et ses *Fileuses*, où la parole est celle, « tableau dans le tableau », de la dispute théâtralisée entre Arachné et Pallas, sous la tapisserie de *L'Enlèvement d'Europe*. « Dans un tel système, les liens de contiguïté priment les liens d'analogie ; la syntaxe d'association l'emporte sur la référence au paradigme²³. » Cliché tenace : chez Abraham Bosse, Jacques Callot, Claude Mellan, ce ne sont

22. A.-M. Bassy, « Le texte et l'image », dans R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant, 1660-1830*, ouvr. cité, p. 178.

Voir aussi D. Larcena, *François Chauveau. Peintre, dessinateur et graveur (1613-1676)*, Paris, chez l'auteur, 2009.

23. A.-M. Bassy, ouvr. cité, p. 185.

que fileuses, pelotonneuses, dévideuses... Et toutes, elles racontent. Pour autant, content-elles ?

Faisons retour sur le frontispice des *Contes* : ce n'est pas tant la fileuse qui signale le conte. Cette fileuse, c'est sans surprise. En fait, ce qui distingue le trait d'Antoine Clouzier des burins austères de Mellan et des eaux-fortes rigides de Bosse ou de Callot, c'est le rébus que composent les doigts de la main : un emblème. Car la Renaissance a porté une telle attention à la signification des monuments figurés de l'Antiquité et mené une réflexion si approfondie sur la langue « hiéroglyphique » des emblèmes et des symboles, de Cesare Ripa à Alciat, qu'a commencé alors à s'imposer l'idée que l'image n'éduquait que ceux à qui l'on a enseigné à la comprendre et que, pas moins que le déchiffrement de l'écriture, la réception des images devait requérir un apprentissage. D'un système de références à un autre, d'un frontispice à un autre, le « dessin dans le dessin » s'est fait emblème.

L'emblème séduit par sa faculté de « peindre la parole et de parler aux yeux », a clairement annoncé Claude-François Ménestrier en 1684. Perrault et Clouzier réussissent à créer une véritable rhétorique du geste quotidien : cette main, ces doigts, ce geste épargnent à la conteuse le destin tragique des filles de Minée. Car le comput, figure codée, offre la clé d'un système iconographique qui fonctionne de façon parabolique, et ne s'exerce que sous le contrôle de la science discursive et de la raison. Si la valorisation de la parole, dans la tradition platonicienne, a eu pour effet de dissocier la *sophia* de sa transmission graphique, la structure sémiotique de l'image interdit ce type d'opération. Si tant est que l'image enseigne quoi que ce soit, ce contenu est indissociable de son médium. Lui refuser cette aptitude, c'est la vouer au divertissement ou à la tromperie. L'en créditer, c'est admettre que ses vertus cognitives trouvent dans le langage de la représentation visuelle un ferment actif. La parole ne manquait pas aux filles de Minée, le travail du fil non plus, l'écriture, d'Ovide à La Fontaine, encore moins. Mais c'était l'écriture de la fable et non celle du conte. Et puis, il leur manquait l'image, et pas n'importe laquelle : un emblème au bout des doigts. À la suite de l'*Allégorie de la grammaire* de Laurent de la Hyre, le maître de François Chauveau, notre fileuse à la main emblématique dessine à son tour une allégorie : celle du conte populaire.

Alors quel est-il, ce dessin dans le dessin, cet emblème au bout des doigts ? Et si ce comput ne voulait dire qu'une seule chose : que pour « conter », il faut « compter » et éviter de « commenter ». Ce serait alors une affirmation, mieux : une proclamation, une profession de foi programmatique. Car ce type d'images est inséparable d'un système pédagogique,

dans lequel elle s'inclut et se justifie. Pour lire et comprendre ces contes, il faut regarder la conteuse et, après elle, la fabuliste. Pour mieux encore les regarder, il faut écouter ce que disent leurs mains. Mais pour écouter conter la fileuse, il faut savoir compter, « computare », énumérer donc, comme dans les « comptines » ou, mieux encore, comme dans ces contes que l'on nomme des « randonnées », bien proches des *Paternostres* et du *Petit Chaperon rouge* de 1695. Lisons la définition qu'en donne Geneviève Massignon :

Les « randonnées », ces chaînes énumératives, puis récapitulatives, généralement rimées ou assonancées, permettent à l'enfant de suivre l'évolution d'une histoire ensuite de la retrouver par lui-même. [...] On lui fait répéter inlassablement des formules progressives, pour faire mémoriser les étapes ou les jalons d'une "randonnée" qu'on lui fait ensuite récapituler²⁴.

24. G. Massignon, *De bouche à oreille. Anthologie de contes populaires français*, établie par G. Massignon, postfacée par N. Belmont, Paris, José Corti, 2006, p. 195.